

DOSSIÊ: PERSPECTIVAS MULTIDISCIPLINARES NO CAMPO DA ARTE

PEDAGOGIA DE SI: POÉTICA DO APRENDER NO TEATRO RITUAL

Karyne Dias Coutinho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Robson Haderchpek

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

RESUMO

Tecendo conexões multidisciplinares entre Arte, Filosofia e Educação, as duas questões centrais que inspiram esse trabalho são: que formas de aprender podem ser vividas no teatro ritual? Como o caráter improvisacional do jogo ritual pode nos fazer falar sobre poéticas do aprender, que fluem pela experiência? Tais questões se inserem no contexto de uma residência artística desenvolvida no México, a partir da qual se propõe neste texto uma elaboração em torno da ideia de *pedagogia de si*, que foi se desenhando nas práticas de improvisação realizadas nos laboratórios de criação da referida experiência. Entendida como uma poética do aprender, característica do Arkhétypos Grupo de Teatro, a ideia de *pedagogia de si* emergiu em meio à construção da dramaturgia dos encontros, instigando um certo tipo de experimentação que se faz de si mesmo na relação que se estabelece com os outros.

Palavras-chave: Artes cênicas. Teatro ritual. Improvisação. Pedagogia de si. Poéticas do aprender.

O esboço da ideia de pedagogia de si, que permeia este texto, emergiu a partir de uma residência artística da qual participamos, intitulada *Juego ritual y ancestralidad*, que teve como objetivo uma pesquisa sobre o *Día de Muertos* – ritual tradicional da cultura mexicana que acontece próximo ao dia 2 de novembro, feriado de finados no Brasil.

A seguir, uma imagem do referido ritual.



Figura 1. Ritual de *Día de Muertos*. Panteon em Pátzcuaro, México (2018). Foto de R. H.

Tendo como base a prática do *jogo ritual* desenvolvida pelo Arkhétypos Grupo de Teatro,¹ a residência foi composta por artistas e pesquisadores do Brasil, do México e do Chile, durou 12 dias – entre o final de outubro e o início de novembro de 2018 – e percorreu três cidades mexicanas, com início em Cuernavaca, Morelos, passando por Pátzcuaro, Michoacán, e finalizando em Oaxaca de Juárez, Oaxaca.²

1 O Arkhétypos é um grupo de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), vinculado ao Departamento de Artes, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. É coordenado por Robson Haderchpek, professor da Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, e composto por estudantes e docentes desses cursos, além de contar com colaboradores de áreas afins. Desde sua criação, em 2010, o grupo atua nas áreas de pesquisa e extensão, desenvolvendo processos criativos e produzindo espetáculos teatrais que almejam estabelecer proximidade na relação entre a comunidade e o meio artístico-acadêmico. Produziu nove espetáculos, tendo sido tema de cinco projetos de pesquisa, dezesseis trabalhos de conclusão de curso, sete dissertações de mestrado e uma tese de doutorado, além de também ser tema de um livro, dois capítulos de livro e onze artigos científicos (para mais informações, pode-se consultar a página do grupo na internet: <https://arkhetyposgrupodet.wixsite.com/arkhetypos> (acesso em: 14 abr. 2019).

2 O intercâmbio de pesquisa cênica foi promovido conjuntamente por três instituições: (1) o Instituto de Estudios Superiores en Artes Escénicas de Oaxaca (IESAEO), representado pela atriz e professora mexicana Rocío del Carmen Tisnado Vargas e pelas estudantes Bety Robles Reyes, Betsy Gina Montes e Galaxis Maldonado; (2) a Licenciatura em Teatro do Centro Moralense de las Artes (CMA), representada pelo artista e professor chileno Javier Díaz Dalannais; e (3) o Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN, representado por

Conectado à troca cultural e acadêmica entre artistas e pesquisadores latino-americanos interessados no tema da ancestralidade, o trabalho resultou na apresentação da *performance* ritualística desenvolvida ao longo da residência, que foi intitulada *Encontros Ancestrais Cempasúchil*.³

Vejamos um registro da apresentação.



Figura 2. Performance *Encontros Ancestrais Cempasúchil*. Oaxaca, México. Foto de R. H.

Considerando que essa experiência artística esteve vinculada a dois projetos de pesquisa que desenvolvemos,⁴ um de nossos interesses na residência era nos colocarmos atentos ao que ela poderia nos fazer ver sobre os possíveis modos de aprender no universo das artes do corpo: que formas de aprender podem ser vividas no teatro ritual? Como o caráter improvisacional do *jogo ritual* pode nos fazer falar sobre poéticas do aprender, que fluem pela experiência?

quatro de seus integrantes, todos brasileiros: o diretor do grupo, Robson Haderchpek, ator e professor do Departamento de Artes; Karyne Dias Coutinho, professora do Centro de Educação; Leônidas Oliveira Neto, professor do curso de Dança; e Ana Clara Veras, licencianda em Teatro.

3 *Cempasúchil* é como se chama a flor laranja usada na celebração do *Día de Muertos*. Na tradição mexicana, diz-se que ela cria uma ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, e, por isso, casas e cemitérios ficam exuberantemente adornados com essa flor no período do referido ritual.

4 Trata-se dos projetos de pesquisa: *Poéticas do aprender: conexões entre arte, filosofia e educação*, que constitui o trabalho de pós-doutorado desenvolvido por Karyne Dias Coutinho no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), com a supervisão de Carminda Mendes André; e *As epistemologias do sul e os saberes interculturais: teatro, ritual e performance*, coordenado por Robson Haderchpek e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – ambos os projetos são cadastrados na PROPESQ/UFRN 2018-2019 e contam com bolsas remuneradas de iniciação científica.

Essas duas questões centrais nos mostraram uma possibilidade conceitual que emergiu dos laboratórios de criação: trata-se da ideia de *pedagogia de si*, que foi se desenhando em meio às práticas de improvisação cênica.⁵ Ou seja, entramos nessa residência artística em busca de sermos sensíveis a possíveis poéticas do aprender e, por meio da improvisação, encontramos algo que passamos a chamar de pedagogia de si, que permeará a discussão ensaiada a seguir. Neste sentido, faz-se mister salientar que a reflexão aqui proposta não se pauta numa teoria dada a priori, mas busca construir uma base conceitual a partir de uma experiência vivida.

Na intenção de cercarmos a ideia aos poucos, começaremos percorrendo brevemente sobre o processo cênico de onde emergiu a tentativa de elaboração ora apresentada.

Residência artística *Juego ritual y ancestralidad*

Considerando o tema da residência artística, foi solicitado que cada *performer* levasse para o trabalho duas imagens de seus ancestrais, a partir das quais o processo de criação foi iniciado. Neste tipo de trabalho, partimos de imagens concretas que possam despertar memórias e/ou conectar o *performer* com as suas raízes ancestrais. Segundo Inaicyr Falcão dos Santos, pesquisadora do tema *Corpo e Ancestralidade*:

Pretende-se, a princípio, a procura pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, em um segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições, momento este que envolve a construção de imagens e a percepção de sentimentos, possibilitando abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. (Santos, 2009, p. 35).

Buscando acessar essas raízes ritualísticas, propusemos uma investigação sobre os nossos ancestrais. O primeiro laboratório começou com os *performers* sentados em círculo, no interior do qual estavam as imagens selecionadas por cada um; desenvolveu-se todo um exercício de atenção às imagens, observando seus detalhes, suas cores, a expressão das pessoas retratadas, o formato de seus olhos, seus olhares, suas feições, suas posições, seus gestos, seus cabelos, suas peles, até que o *performer* estivesse apto a escolher a imagem com a qual mais havia se conectado e da qual pudesse se lembrar em suas minúcias, mesmo de olhos fechados. Em seguida, aquele trabalho de atenção deslocou-se para o movimento do corpo de cada *performer*: foi assim que as imagens se transportaram das fotografias para o corpo, que agora já andava pela sala ensaiando a energia que conseguiu captar da figura que mais o havia conquistado. É como se fosse uma dupla e simultânea captura ou um

⁵ Sobre improvisação no campo do teatro, consideramos, para fins de estudo que envolveu a escrita deste texto, as produções de Ryngaert (2008), Spolin (2015), Chacra (2010), Pupo (2005) e Koudella (2015).

duplo encantamento: na mesma medida em que uma determinada imagem capturava o performer, este capturava os pormenores daquela imagem para colocá-los em seu próprio corpo, permitindo que ela encontrasse o seu fluxo.

Para colaborar com a incitação que cada *performer* fazia à sua própria ação, ativavam-se distintos estímulos – sonoro, visual, sinestésico e tátil –, que eram aleatoriamente intercalados pelo diretor no decorrer dos laboratórios. Essa é uma das marcas do teatro ritual realizado pelo Arkhétypos que, usando os estímulos para embalar o trabalho, propõe o que se chama de jogo ritual, que reflete tanto a busca cênica quanto a proposta pedagógica do Grupo, numa criação que se dá no “limiar entre a dança e o teatro, entre o teatro e a música e entre todos estes e o ritual. [...] O ‘jogo ritual’ retoma a origem primitiva do jogo e o coloca numa categoria anterior à divisão entre jogo dramático e jogo teatral” (Haderchpek, 2018, p. 61).

Num outro laboratório de criação, o trabalho inicial de aquecimento foi realizado a partir do que o Arkhétypos chama de *poética dos elementos*, característica do *jogo ritual* para inspirar a improvisação; neste caso, trabalhou-se com o elemento terra.⁶ Independentemente do tipo de aquecimento de cada laboratório, tão logo os *performers* estivessem devidamente concentrados e entregues ao jogo, cada um passava a escutar e experimentar seu próprio corpo até que ele saísse ao encontro de outros corpos para com eles jogar. Nesse tipo de trabalho, a improvisação depende, de fato, de uma entrega total, e a conexão permite que os movimentos se sucedam uns aos outros, tal como uma dança que tivesse sido executada muitas e muitas vezes antes; no entanto, os corpos estavam “apenas” improvisando. Assim, tal como Coutinho (2018a) se refere em relação à didática da improvisação, pode-se dizer que o improvisar nos laboratórios foi se constituindo como uma forma de habitar o espaço e o tempo de conexões imprevisíveis que emergiam nas brechas dos movimentos e das relações estabelecidas do *performer* consigo mesmo em função do encontro com o outro.

Na tentativa de desenhar um esboço do que encontramos naquela vivência teatral específica, começaremos perguntando: como a improvisação experimentada naqueles jogos pôde fazer funcionar uma pedagogia de si? De que modos a improvisação permitiu uma abertura até o que estamos chamando de pedagogia de si?

Pedagogia de si

O que chamamos de pedagogia de si consiste num conjunto de práticas de improvisação realizadas no *jogo ritual* característico do Grupo Arkhétypos, a partir das

6 O Grupo Arkhétypos trabalha numa perspectiva laboratorial e constrói seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada *performer*, estimulando o poder do imaginário e ancorando a construção cênica na energia que emana de seu corpo. Para tanto, faz-se um trabalho com a *poética dos elementos* (terra, fogo, água e ar), conforme explicam Haderchpek e Vargas (2017, p. 82): “[...] partimos de uma prática corporal e buscamos recordar a força dos elementos que habita em nós direcionando isso para os nossos processos de criação”. No caso dessa residência artística realizada no México, desenvolveu-se um trabalho a partir do elemento terra, pois a terra está simbolicamente relacionada aos ancestrais, às origens.

quais o *performer* tece um laço consigo mesmo, um certo tipo de relação que vai sendo tecida consigo num jogo aberto de experimentações do múltiplo que ele pode ser, uma aproximação mais íntima com as vicissitudes que o constituem, uma vivência cúmplice com as variações de si mesmo. Em outras palavras, trata-se de um conjunto de práticas a partir das quais o *performer* vai se experimentando em jogos de improvisação que lhe permitem ir encontrando certas referências de si, que ele vai localizando dispersamente em regiões fragmentadas de seu ser, dificilmente acessadas na organização cronológica da vida cotidiana, mas que também o constituem como vivente.⁷ Talvez a etimologia do verbo encontrar possa nos aproximar um pouco mais do sentido que queremos dar aqui para o *encontro consigo*: do latim *incontrare*, formado por *in-* = em e *contra-* = contra, oposto. Encontrar pode significar aqui ir em direção a algo em si que difere do que se costuma ser: esbarrar, colidir com algo inesperado em si mesmo e, com isso, se relacionar.

A ideia de pedagogia de si, cujo esboço ensaiamos neste texto, é inspirada no conceito foucaultiano de cuidado de si (Foucault, 2010, 2018), o que sugere, logo de início, a existência de um conjunto de práticas e de um trabalho do *performer* sobre ele mesmo, mas é evidente que essas práticas não são as mesmas estudadas pelo filósofo em relação aos dois primeiros séculos da época imperial, que ele considerou como idade de ouro da cultura de si. E sabemos que, para Foucault (2010, p. 446), “ocupar-se consigo não é uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida”. Considerando isso, ressaltamos que, sem nenhuma intenção de se generalizar, o ensaio deste texto diz respeito unicamente a um tipo específico de teatro ritual, mas que não é aqui apresentado, de nenhum jeito, como método ou algo do tipo, nem como um exercício contínuo para a vida toda. Além disso, a inspiração no conceito foucaultiano nos incita a ver que a pedagogia de si não consiste também numa prática pontual focada no conhecimento de si, onde se buscaria uma verdade supostamente escondida dentro de si ou atrás das coisas; em vez disso, entende-se que a verdade está *na relação* que se estabelece consigo e com o mundo.

Portanto, a ideia de pedagogia de si está *inspirada* no cuidado de si tão somente na medida em que também implica um conjunto de práticas que demandam uma aplicação de alguém para consigo no sentido de sua relação, mas isso não significa que as práticas coincidam ou que a pedagogia de si consista no cuidado de si. Muito mais singelamente e de modo despretensioso, vemos a possibilidade de que a pedagogia de si seja, quem sabe, um convite ao cuidado de si, sem nenhuma garantia de que será aceito pelo performer, nem de uma vez por todas. Trata-se tão somente de uma possibilidade de que o performer, interrompendo o tempo cotidiano por meio das práticas da pedagogia de si do teatro ritual, sinta algo como uma fisgada, um beliscão, um sacolejo na direção de cuidar de si mesmo, sem que isso signifi-

7 Quanto ao uso que fazemos da palavra *vivente*, referimos Suely Rolnik (2018) quando diz que “nossa subjetividade tem várias dimensões, com as quais a gente capta o mundo e se situa nele; e uma delas é a nossa experiência enquanto *viventes*, enquanto vivos, *não como um corpo que está dentro da biosfera*, mas como um elemento que compõe a biosfera [...] e que compõe o ecossistema como um todo” (grifos nossos).

que já o cuidado de si, que nos serve aqui tão somente de inspiração para darmos sentido à nossa experiência no teatro ritual. Este conceito-chave, elaborado a partir de uma prática artístico-pedagógica, tem nos ajudado a repensar a função da arte em nossa sociedade e impulsionado as pesquisas dos nossos orientandos na UFRN.

Voltando à residência artística, o referido conjunto de práticas foi assim composto em cada laboratório: 1) aquecimento inicial; 2) improvisação cênica; 3) escrita individual; 4) roda de conversas. Nas próximas duas seções, trataremos respectivamente do primeiro e segundo momentos, seguidos da terceira e quarta práticas propostas em cada encontro de criação que tivemos naquela experiência no México. O intuito de partilhar os procedimentos de criação com o leitor é gerar um material que talvez possa inspirar futuros pesquisadores em artes a ensaiarem possibilidades conceituais a partir de experiências artísticas.

Aquecimento inicial e improvisação cênica

Os exercícios de aquecimento inicial vão criando as condições para a entrega do *performer* à atividade. A partir disso, o que constitui a vivência no decorrer da improvisação cênica é uma espécie de desordem que incita uma sequência de modificações interiores; desordem não num sentido pejorativo, mas como modo; independentemente de ser bom ou ruim, simplesmente é – o que nos parece muito interessante ao trabalho, na medida em que a desordem, nesse caso, consiste num campo aberto e múltiplo de possibilidades, a partir do qual podemos fazer infinitas combinações.⁸

Nesse sentido, os exercícios de improvisação cênica consistem numa

[...] abertura às vicissitudes do si, experimentando-se sua liberdade ao mesmo tempo em que se vai agindo diretamente sobre ela, dobrando-a, no duplo sentido da expressão: tanto duplicando-a, tornando-a duas vezes maior (dobro), quanto sobrepondo-a, imprimindo-lhe marcas (dobra). Ao mesmo tempo em que a dobra faz o dobro, ela intensifica a liberdade de agir e singulariza a ação. (Coutinho, 2018b, p. 6).

Assim, se as vicissitudes e sua liberdade são inerentes ao si, os exercícios de improvisação cênica possibilitam uma experimentação mais íntima, mais próxima, mais hábil do ser com a mobilidade que o constitui; permite uma relação mais atrevida do ser com suas alternâncias, suas variações, suas imprevisibilidades – uma

8 Inspiramo-nos aqui nas lições de poética de Paul Valéry (2018), que propõe considerar a arte em geral não como obra acabada, mas como atos do intelecto que a compõem: “toda arte, poética ou não, consiste em defender-se contra essa desigualdade do momento”, contra a incerteza inerente à produção: “na produção de uma obra, a ação vai ao encontro do indefinível” (p. 45). “Não existe ordem no espírito mesmo: ele encontra uma ordem ou ele a coloca nas coisas; ele não encontra em si mesmo uma ordem que se lhe imponha e que ultrapasse em fecundidade sua ‘desordem’ incessantemente renovada” (p. 14). “Toda reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. Isso porque a desordem é a condição de sua fecundidade: ela contém sua promessa, pois essa fecundidade depende mais do inesperado do que do esperado, e sobretudo daquilo que ignoramos, e porque ignoramos, do que aquilo que sabemos” (p. 47).

proximidade que é geralmente reduzida, limitada, quase apagada pelo cotidiano, pela vivência que temos em *chrónos*, que desde a escola tudo investe para anular a inquietude constitucional e a multiplicidade e dissipação próprias do humano.

Nesse sentido, é como se o *jogo ritual* suspendesse o tempo cronológico – que funciona numerando e contando o movimento segundo o antes e o depois, numa tentativa de controlar sua passagem – para dar lugar à experimentação de outro tempo, aiônico, em que é possível habitar o presente.⁹ Assim, a entrega à improvisação cênica no teatro ritual parece desafiar o tempo do relógio, numa tentativa de subvertê-lo: o tempo se vai lentamente no decorrer do jogo, com tamanha intensidade que às vezes, por exemplo, três horas de duração podem ser experimentadas como se fossem apenas uns quinze ou vinte minutos, porque não é o número em movimento que importa, muito menos o resultado do que se está a fazer naquela passagem. Trata-se, sobretudo, de uma interrupção no tempo da vida, de um tempo em que se pode estar consigo, para muito além de se pensar em um processo ou produto artístico; um tempo em que se pode viver uma atenção que se convém ter para consigo mesmo; um tempo em que se pode se tornar disponível para si próprio.¹⁰ Isso tudo pode ser pensado também a partir da perspectiva teatral de Johan Huizinga (2010, p. 15-16), para quem,

Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem a validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. Esta supressão temporária do mundo habitual é inteiramente manifesta no mundo infantil, mas não é menos evidente nos grandes jogos rituais dos povos primitivos.

Assim, o tipo de *jogo ritual* de que se trata aqui instiga “uma forma sensivelmente mais atenta de habitar o presente, o único tempo em que efetivamente podemos atuar no mundo” (Coutinho, 2018a, p. 124). E essa é a questão: parece haver mais alguma coisa em jogo no próprio jogo; algo que pode estar não tão evidente no processo da construção dramatúrgica: trata-se justamente dessa experimentação anterior e inteiramente aberta que cada *performer* faz da multiplicidade que pode

9 Ao falar das relações entre filosofia e infância, Kohan (2004) refere três tempos distintos em suas lógicas: *chrónos*, que é o tempo do relógio, caracterizado por ser sucessivo, consecutivo e irreversível; *kairós*, que é o tempo da oportunidade; e *aión* que pode ser definido, como o fez Heráclito, como uma criança que brinca, ou seja, alguém que de fato habita o presente. Como afirma Kohan (2004), *chrónos* carece de presente, nele só há passado e futuro, porque é número em movimento, então em *chrónos* não se pode parar. *Aión*, ao contrário, só tem presente.

10 Seguindo a inspiração que tem no conceito foucaultiano de cuidado de si, a pedagogia de si do teatro ritual evoca uma luta agonística, na forma de um embate travado no próprio indivíduo, descartando-se, portanto, qualquer associação que se possa fazer dessa ideia com tendências individualistas, exclusivistas, egoístas ou hedonistas. Consagrar uma atenção a si, nesse caso, não significa apego exagerado aos próprios interesses a despeito dos interesses dos outros, nem tomar-se como referência a tudo, nem dedicar-se ao prazer como estilo de vida. Ao contrário disso, trata-se de um bloco de atividades que demanda muito trabalho por parte do *performer*, requerendo dele que não poupe esforços para (trans)formar-se – o que (embora consista numa ideia ainda a ser trabalhada em textos subsequentes) pode igualmente ter efeitos políticos muito interessantes.

ser, permitindo que seu próprio corpo aja, no presente, como um ancestral... Assim, no que se refere ao trabalho realizado no México com o tema da ancestralidade, não é tanto que as imagens dos ancestrais tenham sido convidadas a se manifestar no corpo, senão que, por meio desse convite, o exercício permitiu que o corpo se manifestasse ele próprio como um ancestral, dando lugar à sua sabedoria (a sabedoria do corpo) e deixando que ele se aproximasse de coisas que pode fazer, ainda que nunca as tenha feito. E esta é uma das principais contribuições desta pesquisa para o campo das artes cênicas, pois ela coloca o *performer* como centro da experiência e permite que este se re-conheça um ser em devir, se refazendo a cada ação.

Nesse tipo de trabalho, há uma imensa vivacidade do *performer* com seu corpo. É como se, no desenrolar da improvisação, o *performer* pudesse ir percebendo o ritmo e a frequência de sua própria pulsação. Estar atento à presença de si mesmo. Encontrar-se consigo é encontrar-se com seu corpo, com a única coisa que de fato se é: seu si, em sua multiplicidade que está em devir. E esse si pode muitas coisas. Mas que coisas ele pode?

Assim, de novo: *encontrar-se consigo é encontrar-se com seu corpo* — não há um si mesmo que não passe pelo corpo —, senti-lo, experimentá-lo, percebê-lo em seus limites e possibilidades; e por isso é também encontrar-se com seres desse “si” que ali estão sempre em vias de nascer; é habitá-los, dispor-se a eles, dar-lhes lugar, ou melhor: habitar as relações que com eles o si passa a estabelecer; na extensão daquele espaço, *dar lugar* às relações do si consigo no múltiplo que ele pode ser. Ao fazer uma distinção entre espaço e lugar, Giuseppe Ferraro (2018, p. 29) diz:

Não se pode compreender *philia* sem uma disposição que transforme o espaço em lugar. [...] A *philia* é a virtude do sentimento, aquilo que o torna possível, aquilo que entrega ao sentir o seu princípio, a sua abertura e a sua saída, aquilo que sustenta todo sentir. [...] É necessário *dar lugar* às relações, afinal são as relações que fazem de um lugar uma figura da geometria do ânimo. Um espaço não é um lugar, porque não tem tempo. O lugar é um espaço cheio de tempo, que se torna singular pelas relações que ali se disseminam.

Inspirando-se nessas ideias, é possível dizer que a improvisação no teatro ritual chama o *performer* a dar lugar, convida-lhe a fazer lugar, a dispor-se à relação consigo. Ainda que não se saiba qual será o conteúdo da relação, importa, antes, que se esteja disposto a ela. Assim, transformando o espaço em lugar, a pedagogia de si experimentada no teatro ritual permite que alguém viva o desafio de se encontrar com outros de si mesmo ou, para usar palavras de Grotowski (2011, p. 18), com raízes míticas da encenação:

O teatro, quando ainda era parte da religião, já era teatro: liberava a energia espiritual da congregação – ou tribo – incorporando e, ao mesmo tempo, profa-

nando o mito [...]. Em outras palavras, mesmo conservando as nossas experiências pessoais, podemos tentar encarnar o mito para perceber a relatividade dos nossos problemas, a sua conexão com as “raízes” e a relatividade dessas raízes à luz da experiência contemporânea.

Mas esse *encontrar-se com seu corpo* talvez não seja tão fácil quanto possa parecer. Para que o encontro aconteça no sentido que aqui lhe damos, é preciso que haja tanto um trabalho sobre si quanto uma entrega total a esse trabalho, já que o encontro consigo consiste em ir ao limite de si para ali surpreender-se com outros que se pode ser – ou que talvez estejam sendo em distintas situações, nos atravessando, ainda que nem sempre se tenha consciência disso: e corre-se assim o risco de deixá-los escapar sem que deles se conheça e se viva pelo menos o mínimo de sua potencialidade. Outros de si que fluem em estado latente de emergência, mas que seguem como “embriões de futuro até então impedidos de germinar” (Rolnik, 2018). Encontrar-se consigo permite criar condições favoráveis para que esses outros de si se lancem a processos de germinação capazes de “produzir no presente outros futuros possíveis” (Rolnik, 2018). Quando o *performer* entende isso, ele percebe o quão rico é o seu universo pessoal de criação e as infinitudes de seu si que ele pode acessar.

No caso desse trabalho, ir ao limite de si é colocar o corpo em seu nível de esgotamento e, percebido esse nível, seguir o exercício; isso implica um tipo de entrega plena à atividade até que o movimento do corpo seja contínuo e dinâmico o suficiente para reduzir ao máximo a filtragem da razão, que se empenha nas tentativas de se antecipar às decisões do corpo. Portanto, o desafio que o *performer* tem diante de si é ele mesmo; seu desafio é seu próprio corpo, cujas partes ele começa a explorar:

[...] braços, pernas, cabeça, quadril... e variando a quantidade de apoios. Até que se chega ao plano alto [...]. A intensidade aumenta gradativamente até chegar ao cem por cento, quando não se percebe mais o que é impulso interno ou externo, o corpo é posto em chamas, em entrega total ao exercício. [...] A cabeça pede que o restante do corpo pare, que o corpo descance e ele luta contra isso, abandonando esses pensamentos. [...] Quando o ator persiste no exercício, ele consegue criar dentro de si uma força que não conhecia antes, ele consegue atingir o nível da organicidade [que se refere] à capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida. (Medeiros, 2017, p. 25-26).

Associado ao obstáculo agonístico que se situa no ímpeto entre parar e permanecer no jogo, soma-se outro impedimento mais sutil e não menos importante na medida em que se coloca num âmbito, digamos, geralmente inconfessável. Trata-se de certas disposições interiores que impedem a entrega total à improvisação, ou que a atrasam, a dificultam, a emperram... disposições geralmente disfarçadas de uma timidez, mas que na verdade estariam mais próximas a uma falta de atenção

a si, especialmente quando nesse processo alguém se preocupa demasiadamente com os olhares externos, com aquilo que os outros (colegas de cena ou espectadores) podem pensar do seu desempenho no jogo. Isso atrapalha a concentração e dificulta que o *performer* se entregue ao processo. É como se ele fosse atingido por um estranho ensimesmamento, e nenhum encanto consegue envolver o improvisador no jogo, a depender do tamanho do seu abalo com os olhos alheios. Um tipo de receio que impede ou reduz a intensidade da improvisação, podendo resultar em respostas apáticas do *performer* às aventuras do jogo, como se a cada vez que estivesse prestes a se entregar ele despejasse um balde de água fria sobre si mesmo: uma espécie de dificuldade de superar tanto a angústia causada pelo olhar do outro quanto o sentimento de ser ridículo aos seus próprios olhos; uma timidez embriagada de sobriedade, uma hipertrofia do interno, uma certa forma de “consciência de si” que lhe impede a manifestação espontânea e emperra a abertura para o exterior (Brook, 2002). E aqui a questão central desse tipo de obstáculo. Quando ele acontece, não é que se tenha medo das pessoas: tem-se medo de si mesmo diante das pessoas; temor desse si um tanto desconhecido, com o qual se vive uma vida inteira, mas com quem não se está muito acostumado a se relacionar mais direta e intensamente; receio de quem ele pode se tornar num lance de devir outro em meio ao jogo cênico. A tendência é então sucumbir à vontade de não se arriscar, não se mostrar, não ser... E aqui trazemos Ferraro (2018, p. 26) de novo para nos lembrar que “é necessário ser para tornar-se o que se é, mas só se pode ser o que se é tornando-se o que se é”.

Cabe associar essa ideia com a afirmação de Ryngaert (2008) de que improvisar tem a ver com *pôr-se à prova*. E, em sentido semelhante, com a ideia de Rancière (2013, p. 68) de que aprender a improvisar é, “antes de qualquer outra coisa, aprender a *vencer a si próprio*, a vencer esse orgulho que se disfarça de humildade para declarar sua incapacidade de estar diante de outrem – isso é, a recusa de submeter-se a seu julgamento”. Tal pensamento vai também na direção de Chacra (2010, p. 97), quando diz que, como experiência coletiva e elemento revitalizador do desempenho, a improvisação permite ao sujeito “participar, agir, manifestar-se, tomar posição no aqui e agora”. Cabe igualmente aproximar as ideias desses autores com o que afirma Koudella (2015, p. XXIV): colocando o *performer* longe da preocupação em atender a teorias, sistemas, técnicas ou leis, “o jogo de improvisação passa a ter o significado de descoberta prática dos limites do indivíduo, dando ao mesmo tempo as possibilidades para a superação desses limites”. Entender os meandros da improvisação faz parte do ofício do performer, e pouco se fala sobre esses processos de resistência ou sobre as travas pessoais que fazem o *performer* sabotar a si mesmo durante o jogo improvisacional – daí a importância de uma reflexão sobre tal assunto.

Deixando que as palavras desses estudiosos da improvisação ressoem sobre a experiência que tivemos no México, e sobretudo ficando nosso pé na prática, podemos afirmar que a improvisação no teatro ritual é uma possibilidade de interrom-

per o mundo. A entrega total ao movimento de cada instante – a entrega a todas as sensações que vão atravessando o *performer* a cada instante da composição cênica – suspende o estado atual das coisas que se passam consigo, também como uma forma de fazer as pazes consigo, com o que o incomoda no seu ser, ainda que finalmente, aceitando-se como se é e aprendendo a burlar os seus sofreres: dar a volta no padecer ao mesmo tempo em que o acolhe. Esse potente modo de desafiar a dor (do corpo e/ou da vida) nada mais é do que uma possibilidade de habitá-la, senti-la e dela devir outros.¹¹

Assim, com a improvisação desse tipo de teatro ritual, pode-se experimentar um estado de ansiedade pulsante de quem adentrou um país estrangeiro – o si mesmo – em contato com um mundo que fala outra língua – esses outros de nós. Quando há entrega total ao processo de improvisação, pode-se experimentar o máximo de energia de cada instante, deixando-se surpreender a cada vez por ele; lançar-se a uma disponibilidade sensível, capaz de liberar um potencial de ação caracterizada, em relação ao mundo, pela presença e pela escuta, pela cumplicidade e pelo júbilo; estar imerso na situação imediata e, ao mesmo tempo, aberto a tudo o que pode modificá-la. Ou, como expressa Ryngaert (2008, p. 15), tomar “consciência da espessura sensual de um momento fugaz”. Sem reservas. Sem medo. Não necessariamente sem medo, como se isso fosse possível, mas reconfigurando-o àquele frio na barriga que se transforma em ação espontânea, súbita e certa, na satisfação de habitar de fato o que se está a fazer.

Exercício de escrita e roda de conversas

O exercício de escrita e a roda de conversas que acontecem respectivamente como terceira e quarta práticas de cada laboratório consolidam um momento importante do trabalho até então realizado nos encontros de criação, que parecem ir avançando não necessariamente numa linha progressiva, mas numa espiral, sob a forma de círculos no percorrer dos quais se dá uma duração a *um* outro de cada *performer* independente das vicissitudes do si abertas nos jogos de improvisação. Daí a construção dramaturgica, na perspectiva da *dramaturgia dos encontros*.¹²

11 Antes que se interprete essa parte do texto a partir de uma perspectiva terapêutica ou curativa, ressaltamos que, em sua inspiração no cuidado de si, a pedagogia de si do teatro ritual não exerce uma *função terapêutica* sem exercer de modo indissociável uma *função crítica*: dispor-se a “desaprender” certos hábitos para que possa estar em busca de outros modos de vida; uma *função de luta*: dispor-se a uma tentativa de afirmar certo modo de vida encontrado; e uma *função criativa*: dispor-se a experimentar antes de interpretar. Assim, a pedagogia a que nos referimos não é curativa no sentido psicoterapêutico do conhecimento de si. Como se vê, trata-se, em todas as funções, de uma questão de *disposição*, de colocar-se disposto a. É mais uma *atitude* em relação à experimentação e constituição da verdade do que a busca por uma verdade supostamente escondida no nosso interior e que nos determinaria desde dentro e/ou desde sempre.

12 O termo “dramaturgia dos encontros” foi proposto por Haderchpek (2016, p. 53) em sua pesquisa de pós-doutorado (2014-2015) realizada na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, Áustria, e exposta em forma de artigo na *Revista Encontro Teatro*: “De modo objetivo, foi pedido aos atores que analisassem o que acontecia em cada encontro, e que descobrissem o sentido de cada um deles para a história que

Escrever é como fazer um corte no caos que o *performer* experimentou de si mesmo no momento anterior. Se o que constitui a vivência no laboratório é a desordem, tal como propusemos aqui, “o exercício de escrita funciona como a construção de um canal por onde a experiência pode passar para ir se filtrando” (Coutinho, 2018b, p. 5), a construção de uma via por onde as imagens vivenciadas podem ir se organizando, achando lugar, aparecendo, tomando forma, mas agora na escrita. Assim, a escrita permite uma forma mais ordenada daquela experiência e das inúmeras combinações que fomos capazes de fazer nela. Trata-se de um trabalho de reativação da relação consigo, mas agora pela escrita, usando-a como outra maneira de acessar a si, uma forma que tenta ordenar o caos que atravessou o *performer* nos exercícios anteriores de relação consigo, mas é uma tentativa que continua a própria relação, que a estende, que diversifica seus modos.

O relato que segue, escrito por uma das participantes desse processo no decorrer mesmo da residência, está em total sintonia com o sentido etimológico da palavra improvisação – “*im-pro-visar* significa etimologicamente *não-antes-ver* = não *antever*” –, mostrando o quanto o caráter improvisacional da experiência impregnou as atividades, inclusive as de escrita:

Sei que se trata de teatro ritual e que por isso preciso deixar as coisas acontecerem no seu tempo, que é o tempo do corpo no processo, mas meu ímpeto é o de tentar controlar a história sem esperar que ela se mostre por si mesma; tenho que cuidar para não (me) antecipar, não querer ver antes algo que tem sua própria velocidade e forma de emergir; deixar que a narrativa se escreva a partir das relações: viver, enfim, a dramaturgia dos encontros. (Relato de performer, Diário de Bordo, outubro de 2018).

Ainda que seja no tom improvisacional, que é a marca de todo o trabalho, é na escrita que a história a ser contada vai se compondo mais ordenadamente e sua elaboração parece resolver temporariamente o fluxo de modificações interiores e a instabilidade de si da qual o *performer* permitiu se aproximar mais finamente e que constituiu seu estado mais frequente no decorrer do jogo ritual.

Após os exercícios de escrita, a tentativa de dar outra forma mais regular à relação consigo é novamente posta em prática, dessa vez na roda de conversas, assim descrita por Haderchpek (2016, p. 50):

A “roda de conversas” é um procedimento que integra o processo de criação a partir do “jogo ritual”. Após a realização dos laboratórios, os atores sentam-se numa roda e partilham suas experiências fazendo relação com as experiências do outro. É neste momento que registramos o que aconteceu de mais importante dentro do laboratório, é daí que nasce a “dramaturgia dos encontros”.

estavam desenvolvendo. Assim foi feito, e cada ator ajudou na construção da dramaturgia do espetáculo, uma dramaturgia constituída por encontros, daí a terminologia ‘dramaturgia dos encontros’.

Neste tipo de processo, o *performer* é agente e autor de sua própria história, colocando-se não só no lugar de quem realiza a ação, como também assumindo para si o papel de dramaturgo: não um dramaturgo convencional, mas um dramaturgo que transcreve a obra de seu próprio corpo, transformando-a em poesia imanente. E, com o grupo sentado em círculo, cada *performer* refaz, agora verbalmente, o trajeto que seu corpo percorreu ao longo de todo o laboratório.

Se colocar a vivência na palavra escrita já é um tanto difícil, contá-la usando a palavra falada pode ser ainda mais desafiador, porque de fato, por mais que tentem, as palavras nunca alcançam a extensão do que foi experimentado, em sua intensidade. Em meio ao turbilhão de afetos que acabaram de envolvê-lo, o *performer* se esforça em escolher palavras para inventar um jeito interessante de dizer o indizível, até que ele vá tomando uma forma possível também na fala.

Na roda de conversas, o *performer* pode expor verbalmente o estado do próprio ânimo diante da experiência que acabou de ter consigo mesmo: até onde conseguiu ir, a medida da concentração, o empenho próprio, a aplicação de si para consigo, onde emperra, onde flui etc. Mas isso é feito não para falar de si, e sim para falar da experiência; não para evidenciar traumas, contar seus dramas ou mostrar os graus a que tem atingido. O que importa ali é a relação – que é o princípio geral de todo o trabalho realizado no laboratório. O que se faz na roda de conversas é tão somente variar a forma do laço que já se estava estabelecendo consigo e com os outros.

Nesse sentido, a roda de conversas não é apenas um lugar de fala, mas, sobretudo, um dar lugar à escuta. Uma escuta que se dispõe atenta e interessada; o *performer* que escuta só toma a palavra na palavra do outro, a partir do que foi possível conectar com o que o outro falou, ainda que essa conexão se abra a uma imagem inesperada e diferente. Eis assim a dança que vai se formando também na roda de conversas: o percurso que os *performers* fazem juntos, mas agora com as palavras de um e de outro. E aqui nos conectamos com as palavras de Ferraro (2018, p. 38-41), que nos ajudam a afirmar a importância desse momento:

Escuta-se quando a palavra do outro, da outra, ressoa na própria voz interior que a repete no gesto da imagem que dá corpo à memória. [...] Se não tem narração, então também não se tem passagem. O saber que não se conta fica imóvel, fechado em uma memória repetitiva. Privado de frescor.

Assim, como pretendemos ter mostrado, cada *performer* experimenta distintos tipos de relação que pode estabelecer consigo e com os outros por meio das imagens que lhe surgem no jogo e com as quais ele se conecta através das quatro diferentes formas que assumem: primeiro, com a imagem na forma da fotografia; segundo, com a imagem que toma forma no corpo do performer; terceiro, com a imagem que toma uma forma escrita; por fim, com a imagem que toma forma na fala.

As poéticas do aprender e o teatro ritual

No conjunto de práticas envolvendo a pedagogia de si, destaca-se também a postura do diretor, que interfere o mínimo possível e não estabelece o modo de agir: o diretor proporciona todas as condições para o jogo e informa suas regras, mas nunca diz o modo certo de jogar, não porque não o queira dizer, mas porque também desconhece a que efeitos poderá chegar o *performer* quando a ele é dada a liberdade de ir estabelecendo seus próprios modos de se conduzir através da experimentação que faz de si mesmo. Assim, o diretor não interfere na ação do *performer*, a não ser muito pontualmente. Como princípio, respeitando-se os limites da segurança física dos performers, não há ação errada e não há ação certa: tudo simplesmente pode ser, a depender unicamente da relação que cada *performer* estabelece consigo e com os colegas de cena.

O teatro ritual do Grupo Arkhétypos consiste, assim, num campo totalmente aberto de possibilidades, cortado tão somente por quem o faz: é encorajador do impulso de fazer de si mesmo e de sua vida um acontecimento artístico, já que permite que cada *performer* experimente distintos modos de se conduzir (que vai descobrindo também com sua própria ação nos jogos) e encontre os modos que lhe pareçam mais interessantes, estabelecendo ele mesmo os princípios e as formas de sua condução. O diretor não conduz ninguém, não dirige ninguém, a não ser a si mesmo. A pedagogia de si do teatro ritual é um exercício de condução de si, é uma possibilidade aberta que os envolvidos têm de experimentar a aventura de conduzir a si mesmos na relação com os outros. É possível transformar essa aventura em aprendizado? O que se pode aprender nesse jogo?

E chegamos aqui às *poéticas do aprender*:

A escolha pelo termo poética não faz referência a algum código já definido com regras estéticas relacionadas à poesia, nem a convenções ou prescrições sobre a composição de poemas, nem a fórmulas precisas sobre a construção de versos. Usamos poética no sentido etimológico do qual se ocupa Valéry (2018), nas suas *lições de poética*, entendida como *poien*, que etimologicamente significa fazer, como “a pura e simples noção de fazer” (p. 21). Poética entendida como o fazer que se realiza em alguma obra, a partir da ideia de que somos levados “a considerar com mais prazer e até com mais paixão a ação que faz do que a *coisa feita*” (p. 23). Se poética pode ser tomada como fazer, quando falamos em poéticas do aprender nos referimos aos fazeres do aprender. Não é tanto o que aprendemos, senão o que o aprender faz conosco, ou o que fazemos com o que aprendemos. (Coutinho, 2018b, p. 3).

No caso da pedagogia de si do teatro ritual, o próprio *performer* é que mede a condução que vai fazer de si mesmo e se mede nessa condução. Uma experiência

como essa abre a pergunta: e se alguém que passa por esse aprendizado no teatro ritual experimentasse conduzir a si mesmo e medir-se em relação a si em distintos âmbitos de sua vida para além do teatro? Que princípios são esses que o *performer* descobre ou inventa de condução de si no teatro ritual? E se ele experimentar esses princípios em outros âmbitos de sua vida? (Não necessariamente a forma da condução, mas os princípios que pôde elaborar a partir da experimentação das formas.) Essas questões fazem emergir uma reflexão filosófica e, por meio dela, se estabelece uma relação íntima com as poéticas do aprender. E, como refere Coutinho (2018b, p. 4), talvez esse seja o principal conteúdo a aprender no teatro ritual e na vida:

[...] medir-se sempre em relação a si mesmo. Mas um tal aprendizado não se apresenta isento de seu próprio tensionamento: como se pode fazer avançar ou intensificar ou problematizar ou sofisticar a sua vida (no sentido de dar-lhe mais opções) se a única medida que se considera é a relação consigo?

Daí a tensão própria às poéticas do aprender no teatro ritual feito pelo Grupo Arkhétypos: o encontro consigo depende necessariamente de uma abertura ao exterior. Se a verdade não está escondida dentro de si, mas *está na relação* que se estabelece consigo e com o mundo, então se trata de um encontro interior quando se encontra o outro, um tocar interior quando se toca o outro, um ouvir interior quando se escuta o outro, ainda que esse outro seja um de nós mesmos – é que a possibilidade desses outros de nós não está dentro, eles nos atravessam, como flechas, desde fora.

De qualquer modo, seja com outro de si, ou seja, com outro colega de cena, trata-se sobretudo de andar aberto ao encontro. Nas sempre inspiradoras palavras de Ferraro (2018, p. 27), “o laço mais importante é o do estranho familiar, o outro que me torna outro. Não o igual, mas quem me torna igual àquilo que sou. Não quem é igual a você, mas quem te torna igual a você mesmo”. Deixar ser o que se é para ser o que nunca se supôs. Assim, se não há sentidos prévios, se todos eles acontecem nos encontros, é possível que seja a partir dos outros que alguém consegue se auto-habitar.

Essa é a questão na pedagogia de si, a partir das poéticas do aprender: não há princípios gerais de condução que possam ser aplicados a todos os sujeitos ou ao maior número de sujeitos envolvidos. Os princípios são elaborados e medidos na própria experimentação que o *performer* faz de si mesmo *na sua relação com os outros*. Ele vai aprendendo a medir-se em relação a si na relação que estabelece com os outros. O principal da pedagogia de si é que cada um cuide da sua própria condução e nesse cuidado vá estabelecendo os princípios da sua condução a partir das trocas que concede e que aceita no jogo, sem que haja alguém lhe dizendo o que fazer, como agir, a quem atender, o que pensar... Assim, o cuidado de si dessa pedagogia é caracterizado tanto pela experimentação que o *performer* faz do múltiplo que pode ser em cada laboratório quanto por uma atenção aos seus modos de

se conduzir em sua multiplicidade, que esteja atento à sua condução sendo sensível à presença dos outros: como me conduzir? Por que me conduzo desse jeito e não de outro? Que efeitos esse meu jeito de me conduzir têm sobre as outras pessoas? Perguntar sobre os efeitos que sua ação tem sobre outras pessoas não é medir-se em relação a elas, não é tomá-las como parâmetro ou modelo de ação, mas entrar com elas em estado de composição mútua de referências.

Nesse sentido, a improvisação no teatro ritual, que permite o encontro consigo mesmo no encontro com o outro, tem potência de conter em si uma forma de educação dos sentimentos, na perspectiva filosófica de Giuseppe Ferraro (2018, p. 23):

Educar-se nos sentimentos é cultivar o tempo interior, que é feito de ritmos, de fluxos, o mesmo tempo da música. Cada um tem a própria melodia com as suas variações. Educar os sentimentos é como compor o próprio tempo, compor-se, ser uma composição de laços. Tecer o próprio ânimo. Dentro de cada um tem como um escriba e um pintor, lê-se no Filebo. Escreve-se e pinta-se. Existem as narrações e as imagens daquilo que estamos nos tornando.

Para finalizar, comprovamos por meio deste artigo que as experiências decorrentes da *performance* ritualística *Encontros Ancestrais Cempasúchil* transcenderam o produto artístico. É claro que o objetivo do processo de criação é a criação: mas, nesse caso, não se trata da criação daquilo que enfim acabamos por apresentar ao público no espetáculo; trata-se da criação de um tipo de relação consigo que não poderia ser ativado se não existisse o espetáculo como meta, mas que não consiste nele.

Ou seja: o processo de criação desse tipo de teatro ritual pode até resultar num espetáculo a ser apresentado ao público, o que acaba acontecendo, mas essa não é a sua culminância. O final do processo, a estreia, não é o ponto alto do teatro ritual, é apenas um de seus resultados. A culminância do trabalho é o que acontece no meio, o que passa em paralelo à construção dramaturgica, o que não está tão evidente, o que não se coloca como meta; o apogeu desse trabalho é aquilo que, a despeito de escapar de nossas mãos, tem o poder de nos transformar; é aquilo que, como na vida, passa sempre ao lado...

E isso é o essencial nesse tipo de teatro: não a personagem ou a história que é construída, mas o que cada *performer* ativa em si mesmo no decorrer dessa construção. O que mais se pode aprender no teatro ritual é o exercício de uma relação consigo mesmo. Daí a importância de se partilhar os bastidores de um processo de criação como este, pois a arte pode desencadear reflexões profundas, seja em âmbito filosófico, seja em âmbito educacional, transcendendo o produto estético final.

Referências

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COUTINHO, Karyne Dias. Por uma didática da improvisação. *Em Aberto*, Brasília, v. 31, n. 101, p. 121-132, jan./abr. 2018a.

COUTINHO, Karyne Dias. *Poéticas do aprender: conexões entre arte, filosofia e educação*. Projeto de Pesquisa 2018/2019. Natal: Pró-Reitoria de Pesquisa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018b.

FERRARO, Giuseppe. *A escola dos sentimentos: da alfabetização das emoções à educação afetiva*. Rio de Janeiro: NEFI, 2018.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. *Por um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina, 2011.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A Dramaturgia dos encontros e o jogo ritual: revoada e a conferência dos pássaros. *Revista Encontro Teatro*, Grupo Sonhus Teatro Ritual, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 38-58, jul. 2016.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. *Moringa - Artes do Espetáculo: Revista do Departamento de Artes Cênicas, UFPB, João Pessoa*, p. 55-65, 2018.

HADERCHPEK, Robson Carlos; VARGAS, Rocío del Carmen Tisnado. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. *ILINX: Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, Campinas: Unicamp, p. 77-87, 2017.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOHAN, Walter Omar. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: KOHAN, Walter Omar (org.). *Lugares da infância: filosofia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

KOUDELLA, Ingrid. Introdução à edição brasileira. In: SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MEDEIROS, Paula Laís Araújo de. As histórias de pescador e a arte do encontro. In: HADERCHPEK, Robson Carlos (org.). *Arkhétypos Grupo de Teatro: encontros e atravessamentos*. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Para desembaraçar os fios. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 217-228, jul./dez. 2005.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. Aula aberta na Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde PUC-SP, Curso de Psicologia, Disciplina Introdução à Esquizoanálise. São Paulo: PUC-SP, 30 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ch6Lls5x-Sg>. Acesso em: 14 abr. 2019).

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. *Múltiplas Leituras*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 31-38, 2009.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.